

SOCIEDAD Y HUMANIDADES: LECTURAS DE LA MODERNIDAD EN EL NUEVO MILENIO.

Fernando Roncero Moreno
Universidad de Castilla-La Mancha

INTRODUCCIÓN.

Con la desaparición del régimen franquista, la cinematografía española emprende un nuevo camino, ya sin la pesada carga de la censura, que propiciará un cambio en las formas y los contenidos que venía apuntándose desde finales de la década de los sesenta. Uno de los temas que más van a preocupar a los cineastas de la época será el de recuperar una memoria que tenga a la Guerra Civil española como telón de fondo, y serán varias las perspectivas desde las que se afrontará esta nueva temática al abrigo de la recién conquistada libertad de expresión, pese a algunos episodios contradictorios y a las trabas sociales, culturales e incluso políticas que provocarán unos más que difíciles comienzos. Hay que señalar la amplitud de antecedentes en cuanto a producciones, si bien es cierto que su tratamiento irá variando a lo largo del tiempo, desde los films propagandísticos realizados durante la contienda por ambos bandos¹ hasta la producción originada durante el periodo franquista². De una forma o de otra, el carácter arbitrario de estas películas anteriores es llevado hasta sus máximas consecuencias con el fin de promover ideas y conductas en la población, lo que contribuirá a la creación de una memoria colectiva muy difícil de superar en un primer momento.

En el caso de la transición, el cine se convierte en una revisión del pasado que, aun sin estar exenta del maniqueísmo propio de toda experiencia subjetiva, pretende acercar a la recién nacida democracia los trágicos hechos de su historia. Lo que en un principio se convierte en una revisión histórica desde el punto de vista de los vencidos, a veces bajo el síntoma del revanchismo y otras desde el de la reconciliación, se va transformando poco a poco en una suerte de mezcla de distintos géneros que producen un creciente número de películas de diversa índole, dando lugar a una enorme cantidad de temas secundarios. Aunque la guerra ha servido siempre como un referente en el que contextualizar las historias, éstas han conocido multitud de protagonistas y situaciones, ya sea partiendo de

anécdotas de personas anónimas o conocidas, protagonistas de la historia, ya sea desde un punto de vista totalmente ficticio, dando lugar a una riqueza de contenidos y matices ampliada por la realización de otras películas centradas no en la guerra ni su época, sino en las secuelas psicológicas que produjo ésta durante el franquismo, especialmente en el bando republicano, y que ya se apunta en varias producciones anteriores a la transición.

En cualquier caso, sí es cierto que al cine español le ha faltado una mayor capacidad a la hora de afrontar el tema tras muchos años de olvido, pese a los loables intentos de muchos guionistas, directores y productores. La sensación generalizada es la de que este tipo de cine carece de una gran película que sirva como guía y espejo de posteriores producciones, un film capaz de revisar la contienda con el suficiente rigor histórico y la máxima objetividad posible. No existe realmente entre las películas sobre la Guerra Civil realizadas en la transición, salvo algunos casos aislados, un verdadero afán por desmitificar y reconstruir con firmeza un pasado que se torna demasiado lejano a los ojos de la democracia. Javier Herrera apunta: «No puede dudarse que hasta *¡Ay, Carmela!* (1990) de Saura, se producen un puñado de buenas películas españolas relacionadas con la guerra civil, mas no es menos cierto que en todas ellas late más un deseo de ajustar cuentas con la historia, sobre todo con la visión tendenciosa ofrecida por el bando vencedor durante la época de la dictadura, de equilibrar la balanza, en suma, que de adentrarse con la suficiente distancia, frialdad y objetividad en dicha tragedia colectiva»³.

La falta de una corriente verdaderamente preocupada por utilizar el poder de la imagen que proporciona el cine en vistas de la creación de un género encargado de recuperar una memoria colectiva maltrecha e, incluso, olvidadiza, ha proporcionado una visión excesivamente partidista y desgajada. De la utilización del cine, en un primer momento de la transición, como arma de recuperación histórica, se pasó posteriormente a un cine incapaz de provocar el debate y encauzar el camino desviado durante el franquismo.

PRODUCCIÓN CINEMATOGRÁFICA EN EL PERIODO DEMOCRÁTICO.⁴

1975-1982.

En febrero de 1975, unos meses antes de la muerte de Franco, entraban en vigor las «Normas de calificación cinematográfica» que, aunque de forma más simbólica que real, venían a indicar la progresiva desaparición de la censura. Progresiva porque, pese a que ésta finalizase en noviembre de 1977, la prudencia por parte de directores y productores, así como la persistencia en viejas costumbres de determinados sectores sociales y políticos, ponían de manifiesto que los casi cuarenta años de dictadura no podían someterse a una ruptura rápida y com-

pleta. El ejemplo más típico es el procesamiento de *El crimen de Cuenca* (1979), de Pilar Miró, por parte de un juzgado militar basándose en los contenidos «contra-rios» a la actuación de la Guardia Civil.

Esta época, tomando como punto de partida el inicio de la década de los setenta, supondrá la continuación de un cine de escasa calidad, populista y de pobres contenidos⁵, por un lado, junto a intentos de regeneración y reactivación de uno de los artes que más sufrieron bajo el régimen. Más que en la capacitación artística y técnica, estos intentos se basarán en el contenido abordado en films como *Operación ogro* (Gillo Pontecorvo, 1979), reconstrucción del asesinato de Carrero Blanco a manos de la banda terrorista ETA, *El diputado* (Eloy de la Iglesia, 1978), en la que se mezclan temas polémicos para la época como la homosexualidad y las tensiones entre grupos políticos, o *Siete días de enero* (Juan Antonio Bardem, 1978), sobre uno de los episodios más traumáticos de la transición que acaba con la matanza del bufete laboralista de Atocha. Estas y otras películas similares, pese a despertar las críticas conservadoras y cierto revuelo en un evidente clima de tensión social y política, abrirán las puertas a un público que generalmente estaba acostumbrado a conocer los hechos de manera edulcorada y a través de medias verdades manipuladas, lo que propiciará, aunque no con la suficiente claridad, un nuevo camino para aquellos cineastas comprometidos y deseosos de contar su versión sobre la historia del país.

Sin embargo, al igual que en otros terrenos de la vida pública española, en el ambiente cinematográfico también pesa la llamada «amnesia histórica», fruto del espíritu conciliador de la transición política, pese a lo cuál se hace necesaria, especialmente por parte de aquellos directores más jóvenes, una revisión de todos los tópicos y consignas lanzadas desde el franquismo y su cine propagandístico. Como señala Enric Ripoll: «No tardaron en aparecer unas películas, demasiado pocas dadas las circunstancias, como si los productores que podían pagarlas o los estamentos oficiales que podían subvencionarlas, incluidos los sindicatos, estuvieran todavía excesivamente apegados a un próximo pasado muy querido, por productivo»⁶.

Estas circunstancias hacen posible el relevo en el protagonismo del cine sobre la Guerra Civil, que a partir de esta época pasará a estar casi exclusivamente en manos del bando de los vencidos, que llevaban casi cuarenta años esperando para alzar su voz.

La primera película reseñable es *Las largas vacaciones del 36* (Jaime Camino, 1976), que muestra las repercusiones del alzamiento en los veraneantes de un pueblo cercano a Barcelona, y su influencia en varias familias desde el desarrollo del conflicto hasta su conclusión, retratando cómo los personajes viven situaciones extremas sin dejar de adaptarse a una «cotidianidad» de un verano que se alarga durante casi tres años. El film no se vio exento de la censura, todavía imperante bajo otras formas de actuación: «La Dirección General de Cinematografía negó la autorización para su exhibición alegando *dificultades administrativas*»⁷.

Retrato de familia (Antonio Giménez-Rico, 1976) está situada en el preludio y estallido de la guerra en una ciudad castellana que queda en zona nacional. La película intenta lograr, aunque todavía sea evidente la timidez y precaución a la hora de tratar ciertos asuntos, la desmitificación de todo lo que el franquismo se había encargado de identificar como la *Cruzada* de los vencedores, a través de una familia de clase burguesa que ve con preocupación la actuación del gobierno republicano.

Un año después, en 1977, Basilio Martín Patino realizaría *Caudillo*, una crítica abierta a la figura del dictador y a los hechos ocurridos durante la guerra. Este film supone la culminación de la trilogía iniciada por *Canciones para después de una guerra* (1971), pseudo-documental prohibido por la censura en el que se recuperan imágenes de archivo bajo la banda sonora de las canciones popularizadas durante el régimen franquista, y *Queridísimos verdugos* (1973), una visión personal de la pena de muerte en España también contando con el mismo formato⁸.

La rabia (Eugeni Anglada, 1978), historia del tránsito de un niño desde la guerra a la posguerra en un pueblo de Catalunya, inicia una serie de películas catalanas ambientadas en estas tierras y preocupadas por recuperar una parte de su memoria. Films como *Companyys, procés a Catalunya* (Josep Maria Forn, 1979), sobre la figura del presidente de la Generalitat desde el final de la guerra hasta su ejecución en el castillo de Montjuic, una de las mejores muestras del cine de tipo «biográfico» en torno a personalidades destacadas durante la guerra⁹, *La plaça del diamant* (Francesc Betriu, 1982), sobre la vida de una mujer en Barcelona tras la muerte de su marido en el frente de Aragón, y *Som i sem* (Jordi Feliu, 1982), análisis de la historia de la Generalitat de Catalunya, son una muestra de un cine comprometido con la reivindicación de la historia y los personajes de la región catalana.

El cineasta Carlos Saura, por su parte, aborda la influencia de los desastres de la guerra en sus personajes a través de varias películas. A este grupo pertenece *Dulces horas* (1981), en la que el protagonista reconstruye su vida partiendo de los años de la contienda, ilustrados por imágenes documentales de la época.

1982-1996.

Tras las elecciones generales de octubre de 1982, el Partido Socialista se hace con el poder y el mundo del cine acoge con esperanzas el nuevo periodo, en el que se espera acabar definitivamente con la alargada sombra de una censura moral y alcanzar totalmente una libertad de expresión que todavía no era del todo esclarecedora. Pilar Miró es nombrada Directora General de Cinematografía y con ella empezará un nuevo modelo de financiación y difusión del cine español que, lógicamente, también repercutirá en las películas dedicadas a la recuperación de la memoria histórica.

Sin embargo, tras una primera oleada de películas con tintes políticos y sociales, este intento de revitalizar contenidos del cine español se va diluyendo poco a poco, dejando tras de sí films de desigual calidad que pierden nexos comunes. Los géneros se multiplican y a partir del cincuenta aniversario de la Guerra Civil únicamente surgirán propuestas particulares sin ningún rasgo en común con otras producciones.

El sur (Víctor Erice, 1983) no se desarrolla durante la guerra, pero es una de las películas que trata con mayor acierto las consecuencias de ésta, especialmente en el aspecto psicológico de los personajes, que quedarán marcados durante años por los acontecimientos¹⁰. El film muestra las dificultades para una reconciliación entre aquellos que se vieron enfrentados por sus ideales y las consecuencias de tales enfrentamientos, capaces de dividir a miembros de una misma familia.

Jaime Chavarri reconstruye la obra teatral de Fernando Fernán-Gómez, *Las bicicletas son para el verano*, en 1984, mostrando la vida cotidiana de varias familias en un edificio del Madrid sitiado. El inicio de la guerra se anuncia, como también es el caso en otras películas, a través de la radio. Las historias individuales de los personajes se entrelazan en una crónica de la retaguardia, donde están presentes las colectivizaciones de las empresas, la vida teatral, los refugios contra los bombardeos en las estaciones de metro, la actividad en la sede del Socorro Rojo, y el problema más acuciante a nivel de supervivencia: la escasez de medios y la falta de alimentos. A propósito de la película y la pieza teatral, Francisco Gutiérrez señala: «Lo que percibe el espectador de la obra teatral y cinematográfica es la memoria histórica de la guerra, la tragedia colectiva del pueblo español representado por un grupo limitado de personas y en un espacio geográfico reducido. Pero en ese limitado universo se reproducen casi todas las calamidades del conflicto»¹¹.

De carácter biográfico, y también basada en una obra literaria, la novela de José Luis Olaizola *La guerra del general Escobar*, José Luis Madrid reivindica la figura del militar leal al gobierno de la República en *Memorias del general Escobar* (1984), en un film de claro sentido antibelicista, que presenta en pantalla varios personajes históricos como Goded, Companys, Azaña, Largo Caballero, Tarradellas o Durruti, y que contrasta la suavidad en el tratamiento de muchos aspectos de la guerra con la inclusión de imágenes documentales de la época, como las que se muestran del entierro de Buenaventura Durruti.

También de una adaptación literaria nace *Réquiem por un campesino español* (Francesc Betriu, 1985), que muestra el desencadenamiento de odios y venganzas fruto del estallido de la contienda en un pueblo aragonés, construyendo un fiel reflejo de los conflictos de la España rural y del paso de la II República a la guerra.

La primera de las grandes comedias españolas que utiliza la guerra como telón de fondo proviene de Luis García Berlanga y *La vaquilla* (1985). Al igual que ocurriera con *Memorias del general Escobar*, la película es un proyecto de finales de los cincuenta rechazado por la censura y que, pese a varias modificaciones en el

guión, encuentra en este periodo concreto, con los socialistas en el gobierno, el momento ideal para rodarse y estrenarse en las pantallas. Sin la intencionalidad de demostrar ningún tipo de fidelidad histórica, *La vaquilla* se convierte en una crítica más que palpable desde el humor¹², y deja el camino libre a posteriores producciones que utilizarán la guerra como punto de partida de visiones originales basadas en la ficción dentro de un marco histórico concreto.

También desde la comedia, aunque con algunos toques ciertamente dramáticos, se desarrolla *Mamburí se fue a la guerra* (Fernando Fernán Gómez, 1986) a través de la historia de un republicano que ha permanecido escondido en un sótano durante toda la dictadura y que, tras la muerte de Franco, decide salir de su refugio para reencontrarse casi cuarenta años después con aquellos contra los que luchó en la guerra.

Así será, por ejemplo, en *La guerra de los locos* (Manolo Matijí, 1986), donde cinco enfermos escapan de un sanatorio mental y se ven mezclados en las intrigas caciquiles y en la represión que tendrá lugar por parte de ambos bandos según avance la guerra. Por su parte, *¡Biba la banda!* (Ricardo Palacios, 1987), sigue la senda de comedia empezada por Berlanga y muestra los avatares de una banda musical del Ejército nacional, con sus correspondientes enredos y situaciones sorprendentes.

De rigor histórico y sentido documental es, por el contrario, *Dragon Rapide* (Jaime Camino, 1986), que narra los quince días previos a la sublevación militar de julio del 36, analizando los pormenores de la trama del golpe, sus protagonistas y, principalmente, el proceso que llevaría al general Franco a comprometerse con la rebelión.

Franco sería también protagonista de otras películas después de *Dragon Rapide*. Lo que cambia con el paso de los años es el tratamiento del personaje y el atrevimiento de los directores y guionistas a la hora de abordar otros aspectos relacionados con la figura del general. Así, *Madregilda* (Francisco Regueiro, 1993), presentaba al dictador de una forma caricaturesca y se aventuraba con una original historia de ficción como alternativa a la historia oficial. Incluso se llegó a plantear la posibilidad de la existencia de un doble de Franco en *Esperame en el cielo* (Antonio Mercero, 1987), que dejaba la pregunta en el aire de quién estuvo realmente haciendo las apariciones públicas del dictador durante el régimen. Por otro lado, siguiendo el tono paródico de Regueiro, el final de la dictadura ha sido reconstruido por Albert Boadella en *¡Buen viaje, excelencia!* (2003), con un Franco senil que vive sus últimos días en el Palacio de El Pardo aferrado al recuerdo de un pasado «glorioso» y ajeno a las intrigas cada vez más crecientes sobre el futuro inmediato en el gobierno del país.

La figura contrapuesta al general Franco es la de Federico García Lorca, cuyos últimos días de vida y su procesamiento en Granada se ven reflejados en *Lorca*:

muerte de un poeta (Juan Antonio Bardem, 1987), también realizada con afán de verosimilitud¹³ y como medio de reivindicación de uno de los personajes más importantes de la cultura española, cuya influencia sobrevivirá a la victoria del bando nacional y a la posterior ocultación de pruebas sobre su fusilamiento en el comienzo de la guerra.

Luna de lobos (Julio Sánchez Valdés, 1987) trata otro de los temas tergiversados y manipulados por el franquismo, el del maquis y su lucha guerrillera contra el régimen. La película se centra en una localidad del norte, y está dividida en cuatro periodos, de los que los dos primeros pertenecen a la Guerra Civil: otoño de 1937, correspondiente a la caída del ejército republicano en la zona, y el final de la guerra en 1939, tras el que los guerrilleros inician su larga travesía por los montes de la Cordillera Cantábrica. Más adelante, con la resolución de la Segunda Guerra Mundial, los guerrilleros se verán en la encrucijada de elegir entre seguir cerca de sus familias o huir a Francia.

El tema del maquis ha sido también tratado en otras películas españolas, desde la visión «diabolizada» que realizó el franquismo en films como *La paz empieza nunca* (León Klimovsky, 1960), hasta *El corazón del bosque* (1978), donde Manuel Gutiérrez Aragón narra la historia de un guerrillero en las montañas asturianas, pasando por *Pim, pam, pum...* ¡Fuego! (Pedro Olea, 1975), sobre un maqui que se refugia en Madrid a la espera de huir definitivamente a Francia en los años cuarenta, o la más reciente *Silencio roto* (Montxo Armendáriz, 2001), que hace especial hincapié en el papel desempeñado por las familias de los guerrilleros.

El final del enfrentamiento y la entrada del Ejército nacional en Madrid son el punto de partida de *Las cosas del querer* (Jaime Chavarri, 1989), en la que se aborda el tema de la homosexualidad¹⁴ de uno de sus protagonistas y sus dificultades para adaptarse a la posguerra tras la derrota republicana.

*¡Ay, Carmela!*¹⁵ (Carlos Saura, 1990) se centra en una compañía de cómicos ambulantes que actúan en el frente y son detenidos tras pasar a la zona nacional. Además de ser una de las películas más premiadas del cine español, *¡Ay, Carmela!* se ocupa de la actividad teatral en primera línea y de las semejanzas y diferencias entre la cultura y la propaganda de ambos bandos, y muestra en pantalla la presencia de los brigadistas internacionales y de los soldados italianos que apoyaron a los sublevados. La compañía de variedades formada por Carmela y Paulino pasa de trabajar para entretener a aquellos que se encuentran bajo los bombardeos, a actuar en un teatro ante los fascistas y los presos republicanos, donde se puede apreciar la variada iconografía y la cantidad de símbolos utilizada por uno y otro bando y las circunstancias bajo las que trabajaban los cómicos durante el periodo de guerra.

El largo invierno (Jaime Camino, 1991) resulta, en cierto modo, una continuación de *Las largas vacaciones del 36*, ya que comienza en los últimos momentos de

Barcelona antes de la ocupación de la ciudad por las tropas franquistas encabezadas por los moros, mostrando el enfrentamiento de la lucha armada entre vecinos, más que centrándose en la batalla propiamente dicha, en una clara apuesta por la reconciliación dejando a un lado las ansias de venganza.

1996-2006.

Tras *¡Ay, Carmela!* y *El largo invierno*, la década de los 90 sufre un declive en las producciones sobre la guerra, alargándose durante toda su primera mitad. Las ideas se agotaban y los éxitos en taquilla escaseaban, pese a que, paradójicamente, el film de Saura sea uno de los más laureados de la historia del cine español, circunstancia que bien podrían haber aprovechado productores y directores para continuar por este camino.

Esta tendencia se romperá con la llegada del 60 aniversario del conflicto, y además coincidirá con el cambio de gobierno. *Tierra y libertad* y *Libertarias* supondrán una nueva revisión de mitos y la revitalización de un debate que parecía cerrado. Pese a todo, la producción de este tipo de películas se verá reducida considerablemente en número hasta el tiempo presente.

En 1995, Ken Loach dirige *Tierra y libertad*⁶. Pese a estar impregnada de un cierto romanticismo que en ocasiones deriva en una falta de veracidad y rigor y en una presentación de los hechos un tanto partidista¹⁷, la película de Loach acerca al espectador a unas imágenes cargadas de realismo. En primer lugar, porque por primera vez se asume en las pantallas que la Guerra Civil no fue solo una causa española, por y para españoles, y en segundo término por la gran cantidad de aspectos narrados a lo largo del film: la vida en las trincheras, los enfrentamientos entre el POUM y los comunistas en Barcelona, la incidencia en la lucha de los interbrigadistas, el proceso de colectivización en las poblaciones partidarias de la revolución, etc. La visión del director británico recuerda notablemente a los testimonios literarios de Orwell o Hemingway, lo que también provoca en el espectador un claro posicionamiento a favor del punto de vista de Loach, que «opta decididamente por el lado más descarnado, humano e histórico de la película»¹⁸.

Libertarias (Vicente Aranda, 1996) adopta el punto de vista de las mujeres que se unieron en el frente a las milicias y que decidieron luchar con armas al igual que los hombres. La película presenta los días iniciales del levantamiento militar y la decisiva actuación de los anarcosindicalistas para la manutención del gobierno legítimo, mostrando la toma de las calles por las masas y la consiguiente represión contra los elementos facciosos y la iglesia. Una vez en el frente, las dificultades de las mujeres para mantenerse como milicianas aumenta con las constantes tensiones entre comunistas y anarquistas, la contradicción entre la libertad, la revolución y las necesidades propias de ganar una guerra contra el fascismo, hasta

que definitivamente las mujeres son obligadas a abandonar su puesto en primera línea. La inclusión de Durruti como un personaje más de la película, al igual que ya sucediera en *Memorias del general Escobar*, dota a la película del realismo suficiente para iniciar la historia de este grupo de mujeres, que se convertirán por primera vez en protagonistas de una película sobre la guerra.

Una amplia mayoría de estos films están basados en novelas o piezas teatrales. Uno de los casos más llamativos es la adaptación de *En brazos de la mujer madura* (Manuel Lombardero, 1997), sobre la novela de Stephen Vizinczey, ambientada en Hungría a mediados de siglo. La originalidad radica en la transposición de esta historia a la guerra y posguerra españolas de la mano del guionista Rafael Azcona¹⁹, adquiriendo protagonismo la separación de una madre y un hijo que han quedado divididos a ambos lados de la línea marcada por la batalla entre ejércitos.

El pianista (Mario Gas, 1997) aborda de nuevo el tema de la cultura dentro de la guerra, esta vez desde las visiones encontradas de dos músicos, uno que lucha por la República en España, siendo posteriormente detenido y encarcelado, y otro que decide permanecer en París continuando con su labor como pianista.

El propio mundo del cine es el protagonista de *La niña de tus ojos* (Fernando Trueba, 1998), a través de un grupo de españoles que desembarcan en Alemania para rodar en los estudios UFA berlineses. En clave de comedia, la película de Trueba toma como referente uno de los métodos de colaboración entre Franco y Hitler, por el que varios cineastas, actores y actrices españoles rodaron dobles versiones en los que eran unos de los estudios más avanzados del mundo. El film cuenta además con la recreación caricaturizada del ministro de propaganda nazi, Joseph Goebbels.

Otro episodio relacionado con la cultura durante la Guerra Civil, no excesivamente conocido, es el reflejado en *La hora de los valientes* (Antonio Mercero, 1998), referente a la decisión del gobierno de evacuar las obras del Museo del Prado hasta Valencia con el fin de que no fueran dañadas por los bombardeos de los nacionales. Bombardeos que, por otra parte, se encuentran muy presentes a lo largo de la película, convirtiéndose en parte de lo que fue la vida cotidiana de los madrileños en los años de la contienda, de la que se relatan diversos aspectos como la celebración de una boda libertaria, la represión contra la iglesia o, incluso, la propaganda fascista en forma de pan lanzada desde los aviones nacionales, logrando un film que mezcla aspectos históricos de gran veracidad en una película que «es, ante todo, una fábula dramática en un Madrid desgarrado por las bombas, el hambre y la desesperación»²⁰.

Otro film que recupera la vida cotidiana, esta vez la de una pequeña localidad gallega, así como otro aspecto cultural, como es el caso de la importancia dada a la enseñanza desde la República, compartiendo protagonismo, es *La lengua de las mariposas* (José Luis Cuerda, 1998), que finaliza con la represión iniciada tras

la sublevación militar, pero que muestra oportunamente el ambiente previo al estallido de la guerra, la tensión creciente entre las distintas clases sociales.

Una tensión también utilizada como telón de fondo para el film de Manuel Gutiérrez Aragón, *Visionarios* (2001), donde nuevamente el conflicto entre la tradición religiosa y la nueva propuesta de sociedad laica impuesta por la II República comienza a generar el enfrentamiento en un pequeño pueblo del País Vasco.

Al igual que en *La lengua de las mariposas*, *El viaje de Carol* (Imanol Uribe, 2002), utiliza la mirada infantil para narrar los hechos de un pueblo del norte de España, esta vez con la guerra ya avanzada, añadiéndose la circunstancia de que el padre de la niña protagonista es un piloto norteamericano perteneciente a las Brigadas Internacionales.

Soldados de Salamina (David Trueba, 2003) supone la vuelta a escena del cine sobre la Guerra Civil. Basada en la novela de Javier Cercas, la película se sirve de la pseudo-historia, propuesta recurrente en este tipo de cine a lo largo de todo el periodo democrático, para narrar las vivencias del falangista Sánchez Mazas, lo que sí supone una novedad en cuanto a la elección de los protagonistas de este tipo de producciones, ya que desde 1975 apenas había tenido sitio la figura de personajes que no perteneciesen al bando republicano. Además, la película supone también, en cierto modo, una reflexión sobre la propia recuperación de la historia desde el presente, con la consiguiente manipulación y tergiversación que esto conlleva.

LA RECONSTRUCCIÓN VISUAL DE LA GUERRA CIVIL.

El cine realizado en plena guerra civil, tanto las producciones de uno y otro bando como las españolas y extranjeras, están alineadas claramente en una línea propagandística que, pese a todo, nos ofrece un testimonio directo en las imágenes recuperadas sobre la contienda. La capacidad de influenciar a la población era uno de los aspectos principales de la elaboración de aquellas películas.

Una vez terminado el enfrentamiento, es el bando vencedor el que se encarga de producir una serie de films destinados principalmente a ofrecer una imagen heroica y patriótica del bando nacional y degradar la figura de los republicanos hasta puntos extremos, moldeando una memoria acorde con la ideología del régimen franquista, de donde se demuestra una vez más la importancia de la pantalla como elemento propagandístico al servicio de una determinada causa. Y eso que, la maquinaria de censura impuesta por el franquismo y la escasa preocupación por la solidificación de una industria cinematográfica, provocaron la escasez de medios y calidad en el cine español durante todo este tiempo. Un motivo que también supondrá un lastre añadido para los cineastas que surgen en la transición, condicionados por la falta de estructura y tradición.

La democracia, a priori, debería haberse encargado de sustituir esa imagen por otra más justa y cercana a la realidad, testimonio de una guerra finalizada ha-

cía casi cuarenta años. El cine histórico, en su función pública, es el encargado de reflejar al colectivo que representa, nutriendo de imágenes una memoria común que sea, o al menos intente serlo, un espejo lo más fiel posible en el que la sociedad pueda mirarse y sentirse identificada. Bien es cierto que la transición llegaría a convertirse en un silencio pactado en pos de una convivencia pacífica²¹ y que, como ya ha sido señalado anteriormente, durante un tiempo todavía existió un cierto tabú, real e imaginario, sobre temas que todavía eran demasiado propicios a la creación de corrientes de opinión enfrentadas, creando una barrera más entre la serie de dificultades.

Por otro lado, también hay que destacar que el cine no debe considerarse como una fuente documental, sino como una fuente más entre otras muchas identificada en multitud de ocasiones como «secundaria», de mayor o menor rigor, a la que atenerse para lograr un mayor entendimiento del periodo en el que se produce la narración. Los cineastas españoles que deciden profundizar en la memoria de la Guerra Civil a partir de 1975, lo hacen bajo diferentes consignas, desde el revanchismo en algunas ocasiones, hasta el intento de profundización en una verdad histórica que en la mayoría de ocasiones siempre deja al margen diversos elementos. Muy esclarecedoras en este sentido son las palabras de Miguel Rubio: «En realidad, casi todos los films realizados a partir de la transición carecen del aliento de lo directo, de lo inmediato que tienen los libros de Malraux, Hemingway, Bernanos o Sándor. Y son parciales, no sólo porque desarrollen el punto de vista de los perdedores, y sólo una parte de los perdedores, pues la guerra parece que la hicieron únicamente los anarquistas y comunistas, sino porque encaran elementos muy circunstanciales de la historia»²².

En efecto, el protagonismo de la acción en el cine pasa a ser exclusivamente republicano, los puntos de vista y las situaciones se manifiestan desde este ámbito, desequilibrando de nuevo la balanza a favor de un solo bando, no necesariamente más justo y objetivo.

En cualquier caso, el cine sobre la Guerra Civil nos aporta una visión que, sometida al análisis crítico oportuno y teniendo en cuenta sus condicionantes, nos permite extraer unos valores auténticos a tener en cuenta. Una de las críticas más utilizadas contra este tipo de cine, que en el fondo es extensible a todo tipo de cine histórico, es la de la falta de rigor, el partidismo, y una visión errónea y alejada de la realidad, excesivamente subjetiva. Esto es así cuanto mayor afán de veracidad alcanza un film determinado²³. Quizá sea, precisamente, de aquellas películas realizadas sin este tipo de pretensiones de las que mayor provecho histórico se pueda extraer. Así, muchas producciones que simplemente utilizan la guerra como un ambiente en el que situar una historia paralela, o aquellas en las que salen a la luz las raíces psicológicas del conflicto, aportan a la memoria colectiva un mayor grado de autenticidad y objetividad. Son las situaciones de la vida cotidiana y las repercusiones de enfrentamientos pasados las que construyen una

identidad que el cine, al igual que la literatura y otras disciplinas, refleja con mayor nitidez que otros medios y profundiza, aunque sea de una manera inconsciente, en el conocimiento de una época determinada.

NOTAS

- 1 Existen multitud de estudios tanto del cine del bando republicano como del nacional, siendo algunos ejemplos destacados: SALA NOGUER, R.: *El cine en la España republicana durante la Guerra Civil (1936-1939)*. Bilbao, Mensajero, 1993; o GUBERN, R.: *1936-1939: la guerra de España en la pantalla: de la propaganda a la historia*. Madrid, Filmoteca Española, 1986.
- 2 Así mismo ocurre con el franquismo: CAPARRÓS LERA, J. M.: *El Cine Español Bajo el Régimen de Franco, 1936-1975*. Barcelona, Publicacions i Edicions de la Universitat de Barcelona, 1983; GUBERN, R.: *La Censura: Funcion Política y Ordenamiento Jurídico Bajo el Franquismo (1936-1975)*. Barcelona, Península, 1981; o VIOTA, P.: *El Cine Militante en España Durante el Franquismo*. Mexico, D.F, Filmoteca de la UNAM, 1982.
- 3 HERRERA, J.: «Tierra y Libertad. La mirada histórica de Ken Loach sobre la Guerra Civil». *Nickelodeon*, 19, 2000, p. 142
- 4 Los títulos reflejados en este apartado no pretenden constituir un listado exhaustivo del cine sobre la Guerra Civil española, sino una muestra sobre el desarrollo de su tratamiento y su proceso desde el inicio de la transición democrática, dejando al margen sus características comerciales y artísticas, y centrando la atención en su significación dentro de la época objeto de estudio. Para un mayor conocimiento sobre el análisis de éstas y otras películas relacionadas con el tema, remitimos a la bibliografía citada a lo largo de este artículo.
- 5 En el caso concreto de la de Guerra Civil, esta continuidad con lo anterior se ve ejemplificada en la película de Rafael Gil, *A la legión le gustan las mujeres... (y a las mujeres la legión)*, estrenada en 1976.
- 6 RIPOLL I FREIXES, E.: *100 películas sobre la Guerra Civil española*. Barcelona, Centro de Investigaciones Literarias Españolas e Hispanoamericanas, 1992, p. 127.
- 7 CRUSELLS, M.: *La guerra civil española : cine y propaganda*. Barcelona, Ariel, 2000, p. 219.
- 8 Martín Patino realizaría una cuarta película de similares características, *Madrid* (1987), también con el tema de la Guerra Civil como telón de fondo.
- 9 En *Companyys, procés a Catalunya*, se analiza también un tema poco tratado en la filmografía española, como es el exilio republicano en París y las líneas de colaboración entre el franquismo y las fuerzas nazis, e, incluso, las relaciones entre catalanes y vascos.
- 10 Tema ya abordado por el cine español desde tiempo atrás, en películas como *La caza* (Carlos Saura, 1965) o la ya comentada *Dulces horas*, del mismo director.
- 11 GUTIERREZ CARBAJO, F.: «Las bicicletas son para el verano». *Nickelodeon*, 19, 2000, p. 108.
- 12 El director valenciano estaba acostumbrado a utilizar la comedia para criticar varios aspectos del franquismo, siempre bordeando la línea marcada por la censura. Sirvan como ejemplos algunas de las películas más conocidas del autor, como *¡Bienvenido, Mister Marshall!* (1953), *Plácido* (1961), o *El verdugo* (1963). Sobre la extensa bibliografía dedicada a Berlanga, es muy interesante el análisis de las películas y del proceso de creación de las mismas realizado en GÓMEZ RUFO, A.: *Berlanga. contra el poder y la gloria*. Barcelona, Ediciones B, 1997.
- 13 No en vano, en el guión de la película participaría el historiador y biógrafo de Lorca, Ian Gibson.
- 14 Con un planteamiento similar, este tema ya había sido tratado en *Un hombre llamado flor de otoño* (Pedro Olea, 1978), ambientada en este caso en la Barcelona bajo el periodo de la dictadura de Primo de Rivera.

- 15 Para el análisis de las diferencias entre el film y la obra teatral de José Sanchís en la que está basada la película, consultar DULCE, J. A.: «Cómicos en Belchite». *Nickelodeon*, 19, 2000, pp. 112-117.
- 16 Incluimos esta película por tratarse de una coproducción entre España, Alemania y Reino Unido, pese a que normalmente se ubique en el apartado de cine extranjero, y por el hecho de ser considerado como uno de los mejores films realizados sobre la Guerra Civil.
- 17 Sobre los errores históricos y el partidismo político presente en la película, ver AGUILAR, P.: «Romanticisme i maniqueisme a la guerra civil: de terra y llibertat a llibertaries». *L'avenç: revista d'història*. 204, 1996, pp. 66-70.
- 18 HERRERA, J.: *Tierra y Libertad. La mirada...*, *op. cit.* p. 145
- 19 Azcona se halla detrás de muchos de los guiones de películas claves en la transición, como *Pim, pam, pum... ¡Fuego!* (Pedro Olea, 1975), *La prima Angélica* (Carlos Saura, 1974) o *Un hombre llamado flor de otoño* (Pedro Olea, 1978), así como de otras películas relacionadas con la Guerra Civil, como *La vaquilla* (Luis García Berlanga, 1984), *¡Ay, Carmela!* (Carlos Saura, 1990) o *La niña de tus ojos* (Fernando Trueba, 1998).
- 20 IBARROLA, A.: «La hora de los valientes. Fábula dramática de Antonio Mercero». *Nickelodeon*, 19, 2000, p. 73.
- 21 Ver AGUILAR, P.: «La memòria de la Guerra Civil en la transició». *L'Àvenç*, 207, 1996, pp. 44-47.
- 22 RUBIO, M.: «Mi Guerra Civil española. Una guerra literaria». *Nickelodeon*, 19, 2000, p. 38.
- 23 Ver AGUILAR, P.: *Romanticisme i maniqueisme a la guerra civil...*, *op. cit.*